

„Es ist nicht nötig, irgend etwas Neues zu erfinden, die neuen Formen produzieren sich selbst durch Wiederholung und Interpretation und durch die Zerstörung und Neuerschaffung der Sprache selbst.“<sup>1</sup>

## Von verschiedenen Seiten her ansehen: The Most Contemporary Picture Show, Actually

Hans-Jürgen Hafner

Jeder Sachverhalt kommt auch dadurch zustande, wo und wie er wahrgenommen wird. Er wird bestimmt durch die Umgebung, in der er sich konstituiert, und die Art und Weise, wie er rezipiert wird. Bereits zurückliegende Sachverhalte nehmen, vom Hier und Jetzt aus betrachtet, zwangsläufig eine andere Qualität an. Etwas zugespitzt ließe sich dann natürlich behaupten, dass zurückliegende und schon historisch gewordene Projekte im bzw. für gegenwärtige Kontexte mehr, sicher aber einen anderen Sinn machen können, als unter den damaligen Bedingungen. Allerdings ohne dabei gleich auch der Nostalgie zu verfallen, dass damals alles automatisch besser gewesen wäre.

Die Ausstellung *The Most Contemporary Picture Show, Actually* probiert eine Form der Neubefragung gleichzeitig durch Rück- und durch Seitenblicke. Die Ausstellung will nicht anhand von Arbeiten demonstrieren, sondern sie zeigt Arbeiten verschiedener Künstler, die aus ganz unterschiedlichen Praxen heraus entstanden sind; die dabei aber allesamt wesentlich den Aspekt des Zeigens in ihrer Arbeit thematisieren.

Vom Konzept her betrachtet, stellt die Ausstellung also keine These auf, die sie über das Display der Arbeiten argumentiert. Sie bringt die Arbeiten vielmehr als Material ins Spiel, samt verschiedenen Möglichkeiten, dieses Material gezielt nach diskursiven Bezügen zu beleuchten und zu kontextualisieren. Der Titel der Ausstellung *The Most Contemporary Picture Show, Actually* ist eine Referenz. Er deutet damit eine Form von Rückgriff ebenso an, wie er eine Distanz herstellt. Die Aussicht auf Aktualität bedeutet, ‚eigentlich‘, sowieso immer nur eine adäquat zu verändernde Tonalität.

Zwischen den drei in dieser Ausstellung zusammengebrachten Künstlern lässt sich, trotz der jeweiligen Spezifik ihrer individuellen künstlerischen Praxen, eine Reihe von Bezügen feststellen. Auf diesen Bezügen baut *The Most Contemporary Picture Show, Actually* auf: Zentral ist dabei die Feststellung, dass jeder der drei Künstler Kunst – mehr oder weniger ausschließlich – in Form von Malerei behauptet und dem Akt der Präsentation eine ganz besondere Aufmerksamkeit widmet. Ja, das Zeigen von Kunst wird selber Thema. Dafür ist es wichtig, Malerei nicht alleine aufs Technische oder Mediale zu reduzieren. Ebenso wenig genügt eine Trennung ‚Malerei‘ (Produktion) und ‚Bild‘ (Institution und Ware) etwa im Sinn eines fortgesetzten modernistischen ‚Painting/Picture‘-Diskurses. Hinter Malerei verbirgt sich im schlimmsten Fall eine, wie es scheint, turnusmäßig<sup>2</sup> wirksame Allianz aus ideologisch und ökonomisch wirksamen Apparaten. Der eine restauriert Kunstmythen wie Voraussetzungslosigkeit (die leere Leinwand und der Künstler als Schöpfer) und Wahrheit (durch die Unmittelbarkeit bzw. die Authentizität der Hand des Malers) bzw. garantiert er Mehrwert bereits durch Machart (Handwerkskunst). Stabilisiert wird dieser Apparat durch ein konservatives (und zudem betrieblich sanktioniertes) Kunstverständnis, das nach wie vor Malerei mit (guter) Kunst gleichgesetzt<sup>3</sup> und zu ignorieren versteht, dass Malerei sich in ihrer Entwicklung längst in eine Vielzahl medialer Möglichkeiten ausdifferenziert hat – nur, um sie allesamt einem statisch inszenierten Malereibegriff, einer a priori Bedeutung gewährende Tradition ‚Malerei‘ zuzuschlagen. Ist Malerei somit der Konkurrenz zu anderen Möglichkeiten der Bildherstellung enthoben und Bild wie Rahmung als gegeben akzeptiert, dann kann im nächsten Schritt so ziemlich jede inhaltliche Behauptung quasi als gottgegeben<sup>4</sup> etabliert werden. Anders ist es kaum zu erklären, wieso weite Teile der aktuellen Kunstkritik Bilder mit Inhalten gleichsetzen und nicht als formal vermittelte und kontextuell bedingte Tatsachen zu rekonstruieren versuchen.

- 1 Merlin Carpenter: *Der nichtzerbrochene Nichtspiegel*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 31, November 1998, S. 66–70.
- 2 Wenn man sich darauf einlassen will, dass im Lauf der letzten vierzig Jahre alle Jahrzehnte lang das Ende der Malerei in fröhlichem Wechsel mit ihrem Wiederaufstehen proklamiert wurde.
- 3 Dass Malerei eine unhintergehbare Qualität gegenüber pluralistischen, offen diskursiven Auffassungen von Kunst darzustellen vermag, vereinigt so unterschiedliche Lager wie die dem traditionellen Tafelbild verpflichteten Vertreter der „Leipziger Schule“ und die radikal konnotierten Ansätze der Künstler um die Galerie Guido W. Baudach, die oft Malerei, neue Medien und Installation zu raumgreifenden Ensembles kombinieren.
- 4 Ein in diesem Zusammenhang interessantes Beispiel liefert der Kunsthistoriker Thomas Groetz. Er diagnostiziert etwa im Zusammenhang mit den expressiv ausufernden, allerdings mittels Computer generierten Installationspanoramen von Markus Selg: „Fast unmerklich schleicht sich wieder der Glaube an die Kunst ein.“ Was erlaubt, „den Blick zurück, durch die Postmoderne und ihre Scheinprobleme hindurch, wieder in Richtung auf die Moderne zu richten und selbst noch weiter zurück in den enormen Pool kultureller Bedeutungen und Wertigkeiten“. In: Markus Selg: *Chronik*, (Kat.), Kunstverein Oldenburg 2006, S. 8.



von links:  
 Marcel Broodthaers (geschwärzt),  
 Otto Hahn und George Segal-Skulptur,  
 Schwarz-Weiß-Fotografie von  
 Maria Gilissen, bearbeitet von  
 Marcel Broodthaers

Der ökonomische Apparat nivelliert andererseits Intentionen und löscht Produktions- und Vermittlungskontexte durch die Isolierung von Bildern als Werke (Kreationen) bzw. Ware (Einzelanfertigung) aus. Er garantiert Aufmerksamkeit durch Preis und ersetzt Bedeutung durch Wert. Und da im Einzelhandel für Luxusgüter der Geschmack regiert, verschwindet der öffentliche Schauplatz zusammen mit der Kritik. Was darin gipfelt, dass sich Texte zu zeitgenössischer Malereiproduktion nicht selten wie Kaufempfehlungen lesen, die mit ein wenig Kulturkolorit und etwas Lifestyle-Atmosphäre übertüncht werden.

Vor diesem Hintergrund präsentiert sich *The Most Contemporary Picture Show, Actually* als Ausstellung, die mit einem offenen, aber spezifischen Begriff von ‚Malerei‘ operiert, in dem Sinn, dass sie auch einen Rand ausbildet gegen einen zeitgenössisch routinierten Umgang mit den Formaten Malerei und Ausstellung<sup>5</sup>. Vor allem aber als Ausstellung von weiter zurückliegenden und sehr aktuellen Arbeiten dreier zeitgenössischer Künstler mit Rändern zueinander.

### René Daniëls – Michael Krebber – Klaus Merkel

René Daniëls, Michael Krebber und Klaus Merkel entstammen derselben Generation. Alle drei haben sich, trotz unterschiedlichen Einstiegsalters, was ihre Karriere als Künstler betrifft, mit dem Projekt Malerei auseinander gesetzt und daran in jeweils sehr spezifischer Weise angeschlossen.

Trotz offensichtlicher Heterogenität der einzelnen künstlerischen Ansätze setzt *The Most Contemporary Picture Show, Actually* an einem gemeinsamen Nenner an. Dieser resultiert aus der Art und Weise, in der die drei beteiligten Künstler konzeptuell begründete Formate zur Produktion und Präsentation von Bildern mit Malerei in Verbindung bringen. Die Frage ist dabei nicht, ob sie ‚als Maler‘ oder ‚als Konzeptkünstler‘ auftreten und jeweilige Mittel in ihr Arbeitsfeld importieren, um etwa Konzeptkunst malerisch herzustellen oder Malerei mit konzeptuellen Mitteln zu produzieren. Entscheidend ist, wie sich die jeweilige Arbeitsweise in einer Art Wechselspiel aus Produktion und Präsentation/Platzierung, aber auch über die Pole Behauptung und Korrektur formiert, um sich künstlerische Handlungsfelder offen- und Verfügungsgewalt flexibel zu halten.

### „Über laufende Bedeutungsänderungen einiger Gegebenheiten“<sup>6</sup>

Der Niederländer René Daniëls (Jg. 1950, lebt und arbeitet in Eindhoven) kann schon sehr früh internationale Erfolge für sich verbuchen. Nach einem Studium an der Kunstakademie in Den Bosch (1972–1976) führt ihn bereits seine erste Ausstellung nach Düsseldorf (1977, zusammen mit dem Fotografen Hans Biezen). Er ist damals erst kurze Zeit an Malerei und Zeichnung interessiert; zuvor hatte er fotografisch gearbeitet.

Im Jahr darauf beginnt er die regelmäßige Zusammenarbeit mit der Amsterdamer Galerie Helen van der Meij, die 1984 Paul Andriess übernimmt. Die ersten der 1980er Jahre sind für Daniëls zum einen karrieretechnisch, aber auch, was seine weitere künstlerische Entwicklung anbelangt, formierend. Er nimmt an den spektakulären und gleichzeitig heftig kritisierten großen Themenausstellungen *Westkunst (Heute)*, *Zeitgenössische Kunst seit 1939* (kuratiert von Kasper König, 1981) und *Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung* (kuratiert von Christos M. Joachimidis und Norman Rosenthal<sup>7</sup>, 1982) sowie an der von Rudi Fuchs organisierten *VII. documenta* (1982) in Kassel teil.

In den Bildern der späten 1970er Jahre hatte Daniëls einen lockeren Stil kultiviert: schnell skizzierte, aus dünnen Farblasuren entwickelte Kompositionen zeigen simple, aber effektiv auf der Leinwand platzierte Motive. Dazu zählen erstaunlich häufig Gegenstände zur Aufnahme bzw. Aufbewahrung von Information: Schallplatten, Bücher, Kameras und Filmrollen. Die Arbeiten dieser Zeit wirken durch ihre Reduktion aufs Notwendige so effizient wie poppig, malerische und grafische Behandlung erzeugen eine Dynamik des Instabilen. Überhaupt geht es in den frühen Bildern extrem bewegt zu: Bücher ‚fliegen‘ förmlich aus dem Regal, Vinyl verteilt sich aufgewirbelt über ein Hochformat.

5 Sogar so ironisch gemeinte Ausstellungsprojekte wie die mittlerweile berühmt gewordene *deutschemalereizweitausend-drei*, 2003 im Frankfurter Kunstverein, haben letztlich nur zur Restauration von Rezeptionsklischees und einer neuerlichen Trennung von Fans und Kritikern beigetragen. Dagegen spielt Malerei in sogenannten Theorieausstellungen, trotz anhaltenden Booms, nach wie vor eine unproportional beiläufige Rolle.

6 René Daniëls, Zitat aus dem dem Ausstellungskatalog *Kades-Kaden*, Kunsthalle Bern 1987, beigelegten Textblatt.

7 Das Kuratorenteam hatte schon 1981 mit der Ausstellung *A new spirit in painting* in der Londoner Royal Academy die Boer Jahre als Boom-Dekade unter Malerei-Vorzeichen eingeläutet.

Anfang der 1980er Jahre nimmt die poppige Direktheit zugunsten einer eher surrealen, zum Teil grotesken Komponente ab. Auch fängt Daniëls an, seine Arbeiten mit einem ausgefeilten Wortspiel, Variationen und Wiederholungen einbeziehenden System von Titeln, dazu mit gelegentlichen handschriftlichen oder eingemalten Bildtexten auszustatten. Aus dieser Zeit stammt das mittelgroße Format *The Most Contemporary Picture Show* (1983), das für den Titel der vorliegenden Schau Pate steht.

Ziemlich grob hingeworfen ist es eine Art Plakat-als-Bild, das in marktschreierischem Ton bei einem internationalen Publikum für die ‚zeitgenössischste Bilderausstellung überhaupt‘ Werbung macht. Es sind jedoch nicht bildimmanente Fragestellungen, die diese Arbeit im aktuellen Zusammenhang interessant machen. Interessant wird das Bild durch sein offensiv nach außen gerichtetes Adressieren der BetrachterInnen (als aktives Plakat, das nebenbei Kunst/Malerei ist und für eine Ausstellung wirbt ...) im Zusammenhang mit dem immer noch virulenten Boom neo-expressionistischer Malerei, speziell deutscher Provenienz.

Die Schattenseite von Daniëls' bisheriger Erfolgsgeschichte: Ohne Zutun war der Künstler mit im Hype um die junge wilde Malerei aus Deutschland, der heftigen Gegenständlichkeit von Fetting und den Brut-Surrealisten der Mühlheimer Freiheit samt im Zuge des Booms verstärkt ans Licht gespülten Malern der vorderen Generation, etwa Baselitz und Lüpertz<sup>8</sup>, aufgegangen. 1981 war mit Malerei als deutschem Markenzeichen bereits der Durchbruch auf internationalem Parkett geglückt<sup>9</sup>. Seitdem hatte sich der Hype zur Erfolgsgeschichte auf Basis einer permanenten Steigerungslogik aus Distinktions- und Gewinnmaximierung ausgewachsen. Speziell der amerikanische und deutsche Kunstmarkt profitiert von dieser Situation und absorbiert, von einem unersättlichen Appetit auf Flachware getrieben, schier unglaubliche Mengen an Bildern.

Vor diesem Hintergrund bekommt Daniëls' Ausstellungsplakat-Bild einen ziemlich giftigen Beigeschmack<sup>10</sup>. Denn bei aller Marktschreierei und Behauptung von Zeitgenossenschaft – der kleine Mann (Maler?) der sich an einem grotesk verlängerten Pinsel an dem über die Bildmitte herrschenden Farbungetüm hochzieht, hat keine realistische Chance. Der Pinsel verfängt nicht. Und wo kein Halt, ist der Absturz sehr wahrscheinlich.

### „Zu welchem Zweck Malerei, jetzt, an der Schwelle der achtziger Jahre?“<sup>11</sup>

Tatsächlich scheint es mir an der Stelle notwendig, zwei Aspekte einzuführen, die für die Situierung von *The Most Contemporary Picture Show*, *Actually* wichtig sind. Mit Blick auf die Karrieren von Michael Krebber und Klaus Merkel ist erstens darauf hinzuweisen, wie speziell der (west-)deutsche Malerei-Boom im Rahmen der meist undifferenziert unter dem Label ‚neo-expressiv‘ gehandelten Spielarten durch die Wechselwirkung aus Tradition und lokalen Spezifizierungen ausfällt. Und, dass gerade deswegen aus einem Nischenprodukt eine derart wirksame epochale Angelegenheit, zumal auf internationaler Bühne, wird.

„Neu ist“, beginnt Wolfgang Max Faust seine berühmt gewordene Bestandsaufnahme zur deutschen Malerei: *Hunger nach Bildern*<sup>12</sup>, „– mit dem Blick auf die 60er und 70er Jahre – die Hinwendung einer ganzen Künstlergeneration zur Malerei, mit dem Ergebnis, dass diese Hinwendung zu einer Umdeutung der jüngsten Kunstentwicklung führt“. Besonders an dieser Situation ist nämlich: „... Maler, die schon seit dem vergangenen Jahrzehnt tätig sind, [erhalten] einen neuen Kontext.“<sup>13</sup> Tatsächlich bekommen Georg Baselitz (Jg. 1938) und Markus Lüpertz (Jg. 1941), Jörg Immendorff und Anselm Kiefer (beide Jg. 1945) erneute, ja sogar international verstärkte Sichtbarkeit durch das Einreihen unter die Ende der 1940er und Anfang der 1950er geborenen Malerei-Wiederentdecker aus Berlin, Köln und Hamburg. Wichtig: ‚Neu‘ wird bevorzugt ‚gegenständlich‘ gemalt. Und zur Apologie des Booms lässt sich plötzlich zweifach argumentieren: mit Novelty und Tradition, Radikalität und Qualität. Mechaniken der Entleerung (historisch-institutionell) federt der persönliche künstlerische Ausdruck ab und die Unverbindlichkeiten des postmodernen Pluralismus die individuelle Verbindlichkeit: das Ganze als Spiel aus internationaler Warte aber mit lokalen Wurzeln<sup>14</sup>, das nach Stars und Authentizität verlangt. Ein Modell, das die deutschen Maler immerhin zu füllen verstehen – mit repräsentativen Bildern bzw. potenten Images. Beide kann man höchstens noch ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ finden. Nur bei ernster Kaufabsicht geht's notwendig um feinere Distinktionen.

8 Markus Lüpertz stellte ebenfalls bei Helen van der Meij, u. a. 1982 in einer Zeichnungsschau zusammen mit Daniëls aus.

9 Gegen die Attacken der amerikanischen Kunsthistoriker und Kritiker aus dem Umfeld der Zeitschrift *October*, Benjamin H. Buchloh und Douglas Crimp, hatte Donald B. Kuspit in dem Essay *The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods* (in: *Artforum*, November 1981, S. 47–56) für das kreativ-innovative Potenzial der jungen Malerei gestimmt. In diesem Jahr zeigten die „jungen Wilden“ Fetting und Salomé neben den Altmeistern Baselitz, Lüpertz und Penck Einzelausstellungen in tonangebenden New Yorker Galerien.

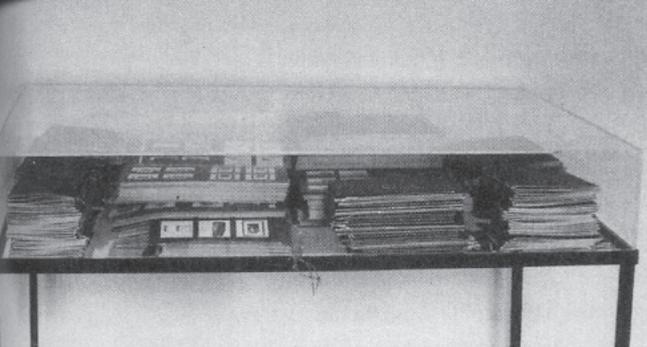
10 In dem Aquarell *De tijdgeest van de westerse kunst op de documenta* (1982) hatte René Daniëls ziemlich piffig den Kunstzeitgeist als kompetitives ‚rat race‘ mit Ratten auf Skateboards paraphrasiert.

11 Douglas Crimp: *The End of Painting*, erstmals in: *October*, Nr. 16 [Frühjahr 1981], S. 69–86; zitiert nach: *Das Ende der Malerei*, in: Douglas Crimp: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, S. 100–122, S. 106. In diesem Text diagnostiziert der Kunsthistoriker polemisch eine „Langlebigkeit“ der Malerei, die trotz medialer Überalterung seit den 60er Jahren einfach vergessen worden war zu liquidieren.

12 Wolfgang Max Faust, Gerd de Vries (Hg.): *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982, S. 7.

13 Ebd., S. 7.

14 Ähnliche Diskursfloskeln dienten kürzlich der Malerei der sogenannten Leipziger Schule. Vgl. die Einführung von Peter Guth, in: *sieben mal malerei*, (Kat.), Neuer Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Künste, Leipzig 2003, S. 11–15. Gegenständliche Malerei scheint in Deutschland also nicht nur nach wie vor Diskrepanzen zwischen Alt und Neu, sondern auch West und Ost kitten zu können.



Marcel Broodthaers, *Fig. 1–Fig. 2*, 1970–71, Vitrine, verschiedene Materialien

Gleichzeitig bilden sich in den einzelnen Szenen in Köln, Hamburg, Berlin und später auch Stuttgart innerhalb des großen Trends zunehmend Alternativentwürfe aus, die ‚Malerei‘ als Feld für affirmative und/oder parodistische Gesten auffassen bzw. konzeptionell orientierte Verfahren zum Kurzschluss mit malerischer Bildproduktion bringen und über das auf lange Frist Wirklichkeit absorbierende Feld ‚Malerei als Malerei betrieben‘ offener fassen.

Eine höchst integrative künstlerische Praxis entwickelt Martin Kippenberger (Jg. 1953), der sich mit präziser Indifferenz für verschiedenste Bereiche des Kunstbetriebs, für Produktion (allein oder kollaborativ, als Maler, Performer), Vermittlung (als Bürobetreiber, Kurator und Redner, künstlerischer Zeremonienmeister etc.) oder auch fürs Kunst-Sammeln zuständig erklärt. Den Zusammenhang zwischen der Vielzahl zum Teil äußerst heterogener Äußerungen und dem Outfit für dieses künstlerische Unterfangen der Inkommensurabilität stiftet das sorgfältig (in-)stabil konstruierte Image Martin ‚Kippy‘ Kippenberger<sup>15</sup>, das in punkto Anmaßung und Regelübertretung allerdings ebenso wenig Schutz vorsieht wie gegen Angreifbar-Sein und Scheitern.

**„Unter dem Druck der Verhältnisse Subjekt werden, Autor/in werden, Künstler/in werden, jeweils für einen Augenblick, nicht als Beruf, um danach zumindest partiell wieder zu verschwinden.“<sup>16</sup>**

(Erst) 1986 debütiert Michael Krebber (Jg. 1954) im Ausstellungsraum Fettstraße 7a, in Hamburg. Diese Schau beschränkt sich auf ein Bild. Ein Jahr später, bei einer Ausstellung in der Münchener Galerie Christoph Dürr, scheint Krebber an die konzeptuelle Geste der leeren Galerie anzuschließen. Tatsächlich wird der Galerieraum leer gelassen.<sup>17</sup> Im Büro entwirft der Künstler allerdings einen Referenzraum: mit einem Ensemble aus Fotos (eine Dick & Doof-Postkarte samt einem Foto von Georges Simenon, von Marcel Broodthaers aufgenommen) und einem Text von Broodthaers (sein imaginiertes Interview mit René Magritte). Zum Vergleich: Im selben Jahr verstellt Martin Kippenberger mit seiner epochalen Installation *Peter – die russische Stellung*, bei der Michael Krebber wesentlich in Konzeption und Umsetzung als Assistent Kippenbergers beteiligt war, den Galerieraum von Max Hetzler und generiert, analog zur Petersburger Hängung, einen postmodern auf allerhand Kunst- und Diskursgeschichten zugreifenden Skulpturengarten.

Wirken Krebbers frühe Ausstellungen durch reserviertes Auftreten und die Emphase, die das Gezeigte deswegen erhält, umso mehr wie Demonstrationen, steuert Krebber für seine Schau bei Isabella Kacprzak, 1989 in Stuttgart, noch wesentlich präziser auf die anvisierte „negative Ausstellung“ (Michael Krebber) zu, die sich in ihrer Ausdehnung jedoch erst über den Rückblick zu erschließen beginnt. Die Ausstellung spaltet sich nämlich in Display (was zu sehen ist, aber mehr noch, dass etwas zu sehen ist) und Modell (hier: Arbeiten an einer Idee) auf, zerfällt in konzeptuelle und pragmatische Entscheidungen. Die Idee ‚Ausstellung als Modell‘ realisiert Krebber medial elegant mittels einer Fotoretusche, die eine ‚Hängung‘ monochromer Bilder (in Kacprzaks neuen, noch ungenutzten Kölner Galerieräumen) zeigt, aber eben nicht darstellt. Diese Ausstellungsfiktion treibt Krebber für die eigentliche Schau weiter voran, nachdem er keinen stimmigen Präsentationsmodus für die Retuschen findet, sondern sich alternativ für ein leeres, zugleich aber referenziell dichtes Display aus Fotos zusammen mit einer Vitrine entscheidet. Verweist die Vitrine spätestens seit Broodthaers<sup>18</sup> auf Spezifiken des Zeigens, deutet Krebber diesmal Zeigen als Möglichkeitsform an. Dass mit den Fotos einer „Plaster Surrogat“-Hängung von Allan McCollum und einem Motiv von Daniel Buren eine historische Spanne von den 1960er Jahren (Buren zeigt die Bedingungen von Kunst und setzt seine Arbeiten im Rahmen einer situativen und ortsspezifischen ‚post studio practice‘ um) und den 1980er Jahren (McCollum zeigt Objekte als Zeichen für Malerei und Möglichkeit von Kunst im Zeitalter serieller Massenproduktion) kurzgeschlossen wird, wird unter pragmatischen Bedingungen für Krebber zum konzeptuellen Witz ohne Pointe, der Volumen durch sein Wiedererzählen annehmen<sup>19</sup> kann. Damit wäre aber „unter dem Druck der Verhältnisse“ wenigstens diese Übergabe geglückt.

Was der sicher aufgrund der Situation von *The Most Contemporary Picture Show, Actually* kapriziöse Rückblick auf die drei historischen Ausstellungen ausblendet: Michael Krebber platziert nicht nur Gesten der Distanzierung und Negation, sondern produziert auch Bilder. Dabei pflegt er ein Vorbilder integrativ-

15 Diedrich Diederichsen spricht in dem Zusammenhang vom „Selbstdarsteller“, in: ders.: *der Selbstdarsteller. Martin Kippenberger zwischen 1977 und 1983*, in: *Nach Kippenberger*, (Kat.), MuMoK Wien, Van Abbemuseum Eindhoven 2003, S. 42–61.

16 Helmut Draxler: *Oder: Der letzte Bourgeois*, in: *Michael Krebber*, (Kat.), Secession Wien, 2005, S. 5–7, S. 5.

17 Wie die Konzeption der Ausstellung weniger, wie man vermuten könnte, als konzeptuelle Geste, sondern „unter dem Druck der Verhältnisse“ zustande kam, schildert Krebber eingehend in seinem Gespräch mit Diedrich Diederichsen: ders.: *Mein Material ist der Papagei. Ein Gespräch mit Michael Krebber*, in: *Präsentation und Re-Präsentation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit*. (= *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst* 37), S. 134–169, S. 160ff.

18 Dazu ist seine Arbeit *Fig. 1–Fig. 2* (1970–1971) interessant, bei der die Vitrine einen vom Künstler als ungültig befundenen *Catalogue Raisonné* zum Komplex *Théorie des Figures* der Benutzung entzieht und modellhaft zur Anschauung bringt.

19 Auch hier lohnt die Schilderung in Diederichsen: *Mein Material ist der Papagei*, a. a. O., S. 162ff.

kritisch behandelndes Verfahren, das sich zwischen den Polen Aneignung (bis zur Anverwandlung) und Korrektur (ja bis hin zur Entledigung<sup>20</sup>) bewegt. Lüpertz, bei dem Krebber Mitte der 1970er Jahre in Karlsruhe studiert, und Baselitz, für den er als Assistent tätig ist, fungieren anfangs und durchaus im doppelten Sinn (Bilder und Images) als Vorbilder. Aber auch die Arbeit am Geschmack durch den schönen Strich und andere malerische Feinessen etc. spielt eine Rolle. Damit entwickelt Krebber eine feine, aber signifikante Distinktion gegenüber dem Hetzler-Kreis, vor allem Werner Büttner und Albert Oehlen, die Malerei gerade aufgrund ihrer generellen Unhaltbarkeit ‚jetzt erst recht‘ und letztlich mit allen medialen wie ideologisch-institutionellen Nebenwirkungen betreiben, aber auch gegenüber Kippenbergers relativierend-selbstzerstörender Inflationproduktion. Freilich lässt Krebber keinen Zweifel daran, dass man Kunst, egal ob ästhetischer Mehrwert dabei herauskommt oder eine Negationsgeste, immer auch mit Haltung macht.

2006, bei seiner Ausstellung *Connecting Sugar with Hollywood* bei Greene Naftali, New York, operiert Krebber auf unterschiedlichen Ebenen: Laut einem kurzen Statement des Künstlers zur Schau wollen die meist kleinformatigen Arbeiten einen Bogen zwischen verschiedenen künstlerischen Produktionshaltungen (verdeutlicht durch die Referenz auf Gerhard Richter und Jack Smith, hier als konträr verstandene Produktionsmodelle) schlagen. Dazu flankiert, scheinbar beiläufig, ein leer belassener, zweiter Galerieraum die Ausstellung. Neben Bildern an Wänden gibt es eben auch Wände ohne Bilder – eine zum Wink, zum Anspielen einer Möglichkeit entradikalisierte Geste im Galerienviertel Chelsea<sup>21</sup>.

Für die teilweise mit der aufgefalteten Einladungskarte<sup>22</sup> als Schutzschicht zwischen Wand und Arbeit präsentierten Bilder ‚annektiert‘ Krebber Richter und Smith unter dem Vorzeichen Haltung: Auf die konzeptuelle Kontrolliertheit Richters (etwa zur zweifachen Entlastung vom Machen und vom Bild) antwortet der ohne doppelten Boden in jedem neuen Bild (gelungen oder nicht) sich ausliefernde Automatismus von Jack Smith. Mit *Connecting Sugar with Hollywood* führt Krebber eine wichtige Figur zum Verständnis seiner Arbeitsweise ein: Haltung, hier vermittelt mit Bezug aufs Machen, spielt beim Zeigen eine nicht unwesentlichere Rolle.

„It may very well be that the prerequisite for addressing an art history of the '80s is a change of theory that makes room for the concept of aesthetic jurisprudence.“<sup>23</sup>

Der zweite Aspekt betrifft, genereller, das Verhältnis von Kunst und Kommentar. Denn was die bemerkenswert harte Kritik an der Rückkehr figurativer Malerei unter neo-expressiven Vorzeichen besonders aus dem marxistisch geprägten Kreis um das amerikanische Kunst- und Theoriemagazin *October* offengelegt hatte<sup>24</sup>: Der wechselseitig von Produzenten und Kritikern, Unterstützern und Skeptikern, Konservativen und Fortschrittlichen unversöhnlich empfundene Gegensatz zwischen der Sinnlichkeit des Mediums Malerei und konzeptueller Unsinnlichkeit, zwischen Autonomie-Voraussetzung und Kontextbewusstsein, praktischem Retrogardismus und akademisiertem Fortschritt<sup>25</sup>, betraf an sich nämlich eine ganz andere Stelle. Das ‚immer noch‘ der Theorie hatte für das ‚wieder‘ der Malerei in keiner Weise das passende Framework zur Einordnung der Phänomene parat; die gegenseitigen Ansprüche waren unvereinbar – und damit die Machtfrage, am diskursiven bzw. ästhetischen Mehrwert ausgerichtet, im Raum.

Zum effektivsten Ort der Vermittlung war da aber ohnehin längst der Kunstmarkt geworden und damit eine Situation geschaffen, die sich bislang nur dahingehend geändert hat, dass sich dem Kunst- ein Diskursmarkt – wenngleich mit geringerem Umsatz, doch vergleichbar hohem Kapitaleinsatz und strukturell ähnlichen Kommodifizierungsapparaten – beige stellt hat. Was nur in dem Punkt bedauerlich ist, dass jede Perspektive um ihre ökonomische Gebundenheit wissen kann.

„Wie sähe eine Kunst aus, die den Begriff der Kopie nicht unterdrückt?“<sup>26</sup>

Mit der Ausstellung *Katalogbilder*, 1993 in der Stuttgarter Galerie Annette Gmeiner, liefert Klaus Merkel (Jg. 1953) einen Zwischenbericht ab: in mehrfacher Weise. Die fünf<sup>27</sup> jeweils auf Gestelle montierten und als frei im Raum stehende Objekte gezeigten Bilder markieren einerseits eine Zäsur in der mehrjährigen Konzeptions- und Herstellungszeit der Serie. Die Ausstellung öffnet allerdings das Zeitfenster noch viel weiter. Die Bildtafeln zeigen nämlich fast die gesamte bis dato entstandene maleri-

20 Vgl. Albert Oehlen: *Michael Krebber. Zäsur in der Biographie eines Kritiksüchtigen*, in: *Szene Hamburg*, Februar 1986. Wiederveröffentlicht in: *Michael Krebber. Apothekerman*, (Kat.), Kunstverein Braunschweig, Städtische Galerie Wolfsburg 2000, S. 4.

21 Was Village Voice-Kritiker Jerry Saltz postwendend als betriebskritische Geste liest.

22 Die Einladungskarte wurde von Richard Hawkins ‚gemalt‘.

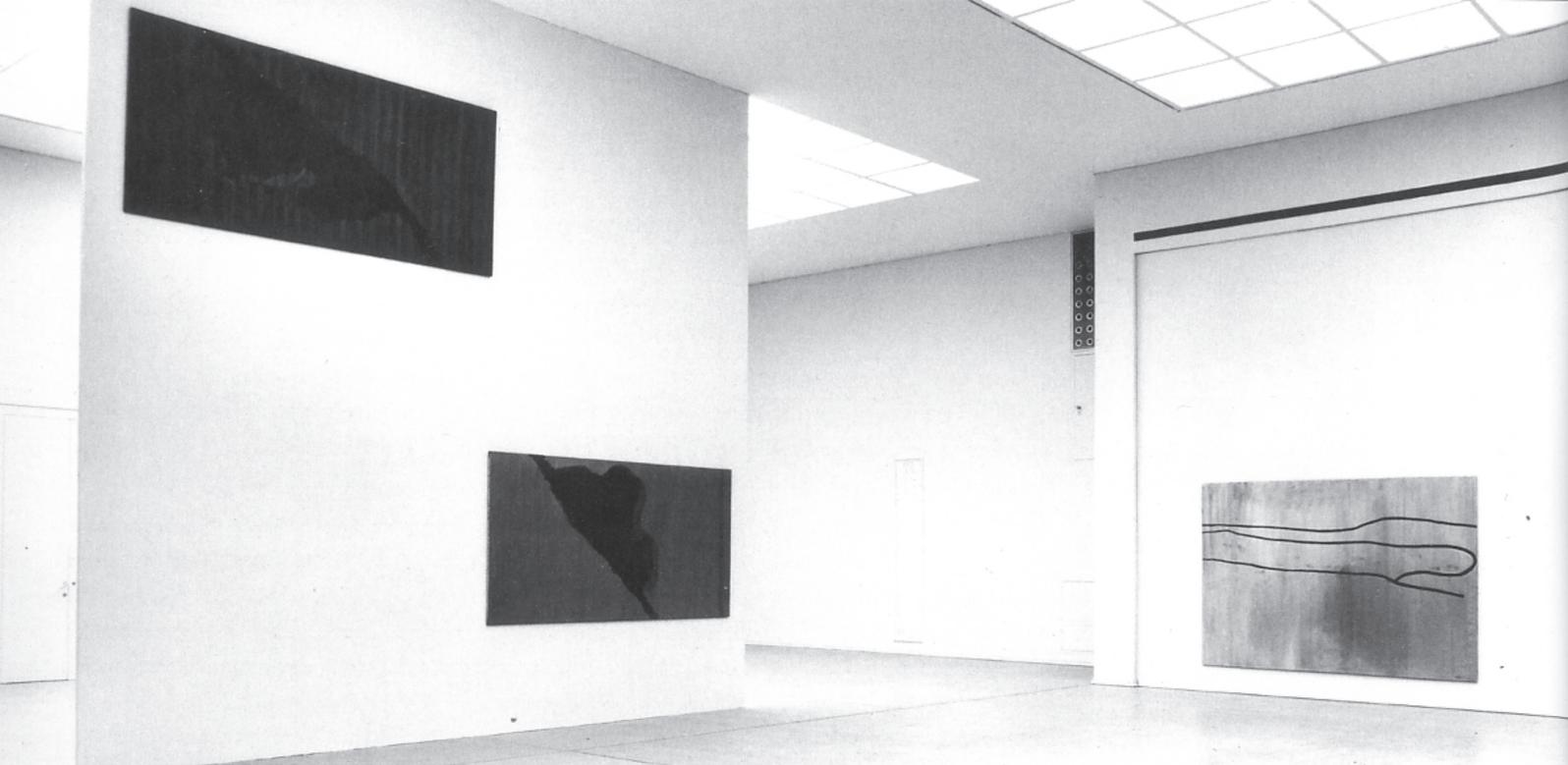
23 Thierry de Duve: *The mourning after. A roundtable*, in: *Artforum*, März 2003, S. 206–211 und 267–270, S. 270.

24 Hier vor allem: Benjamin H. Buchloh: *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, in: *October*, Nr. 16 [Frühjahr 1981], S. 39–68.

25 U. a. solche „critical clichés“ (Benjamin Buchloh) sind dem rituellen Kunstdiskurs bis heute erhalten geblieben.

26 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition*, in: *October*, Nr. 18 [Herbst 1981], S. 47–66, zitiert nach: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. II, Ostfildern 2003, S. 1321.

27 Die siebenteilige Werkgruppe wird bis 1995 komplettiert und bleibt zugleich unabgeschlossen.



Klaus Merkel, Ausstellungsansicht  
*IN SITU*, Secession, Wien 1988

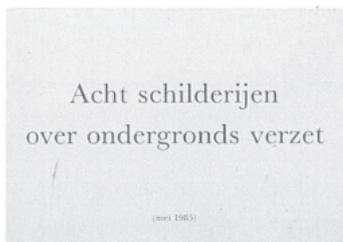
sche Produktion Merkels als im Maßstab 1:10 gemalte Kopien, die sauber aufgereiht, etwa wie ein indexikalisches Werkverzeichnis, aber ohne entzifferbaren Zusammenhang (chronologisch, nach Formaten oder Farben, Motiven oder sonstigen Systematiken) auf ihren Trägern wie auf übergroßen Buchseiten aufgereiht sind. Der Katalog fungiert also auch als biografisches wie retrospektives Modell, ohne die Einordnungs- und Bewertungskriterien, auf denen es basieren muss, auszuliefern. Jedoch bereits in seiner bisherigen Praxis hatte sich Merkel nicht nur aufs Machen und Zeigen von Bildern beschränkt, sondern, ausgelagert in Fragen der Präsentation, der Hängung oder in Form von Publikationen, die Herstellung von Systematiken über den Rand der Einzelbilder hinweg erprobt. Darauf scheint bereits die ornamental-serielle Bildsprache seiner Arbeiten bis etwa 1990 hinzuweisen.

Auf der Grundlage einer recht reduzierten, oft aus primären Malvorgängen abgeleiteten Motivik hatte Merkel eine Arbeitsweise entwickelt, die auf die Relativierung des Einzelbildes abzielt, eine Malerei des Nicht-Authentischen etabliert. In Versuchsanordnungen, die (technisch) eher mit immer wieder neu Ansetzen und (strukturell) mit stupidem Wiederholen zu tun haben als mit Spielarten des Virtuoso-Variativen, arbeitet er motivische Plots – Figur zu Grund, Geste und Lineatur, Ornament und Serie – in Bildkomplexen förmlich auf. Trotzdem versteht Merkel, der seit 1975 ebenfalls an der Karlsruher Akademie, allerdings an der Zweigstelle Freiburg bei Peter Dreher studierte, seine Bilder stets als eigenständig. Die Zusammenhänge, die die Arbeiten zueinander vorschlagen, bekräftigen letztlich ihren Status als einzelne, in sich geschlossene Bilder.

Im Rahmen der Ausstellung setzt Merkel das Kombinationspotenzial, wovon er seine Bilder paradoxerweise zuerst entlastet, mit anderen Mitteln fort. Die kleinformatischen Arbeiten aus der *perl*-Serie (1985) werden etwa wie Anlagerungen aneinander installiert – was jeden individuellen Charakter massiv konterkariert, ja, zu zerstören scheint. In der Ausstellung (*freundlich*), 1988 im Düsseldorfer Kunstverein, bildet sich die Strategie deutlicher aus. Hier geht Merkel nämlich so weit, die sämtlichen, dabei ganz unterschiedlich formatierten Arbeiten auf einer Wand zu konzentrieren, um sie in Form von zwei Bild-Zeilen, von oben bzw. unten bündig installiert, zu hängen. Der Akt dieser Behauptung zeigt quasi aus dem Negativ seine Abhängigkeit. Zwangsläufig erscheint durch das Arrangement die gesamte Ausstellung als Bild. Und dessen Format sieht die Wand vor, womit die Bedingung von Ausstellen selbst, also der institutionelle Apparat, mit in den Blick gerät.

Was damals noch mit Hilfe von Bildern wie mit Requisiten stattfindet, inkorporiert Merkel in der Ausstellung *Katalogbilder* als konzeptuelle Leistung mit malerischen Mitteln bzw. aus der Spezifik dieser

- 28 Einen metonymischen Bauplan aus ästhetischen wie diskursiven Figuren und Platzierungen stellt vorbildhaft Broodthaers her, indem er mit geschärfter Sensibilität für kritische Potenziale wie für ideologische Verstrickungen Kunst als Spielfeld von Realitäten und Repräsentationen begreift, die er als Künstler/Dichter, Museumsdirektor, Kritiker reflexiv zueinander ins Licht hält, um an den Grenzen zueinander Verbindungen zu sehen.
- 29 Werner Lippert: *Vom Gewisper der Bilder*, in: *Präsentation und Re-Präsentation. Über das Ausstellbare und die Ausstellbarkeit*. (= *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst* 37), S. 50–85, S. 76
- 30 Titel einer Arbeit von Louise Lawler, 1981.
- 31 Der Komplex trägt den Sammeltitle *Mooie Tentoonstellingen*, schöne Ausstellungen.
- 32 In den wenigen poetisch-theoretischen Erläuterungen, die Daniëls zu seinen Bildern liefert, spielt die Idee des „Fleece“ als eine Art Schicht dazwischen, ein Layer, das gleichzeitig überdeckt und Einblick bietet, eine entscheidende Rolle.



Oben: René Daniëls, Einladungskarte zu *Acht schilderijen over ondergronds verzet* (Mei 1985), 1985, Galerie Paul Andriess, Amsterdam  
 Unten: Markus Lüpertz, Einladungskarte zu *Fünf Bilder über den Faschismus*, 1980, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam

- 33 Die Transformation endet auch nicht an der Galeriewand, wenn Daniëls wie im Fall der *Acht schilderijen over ondergronds verzet* (1985) den Bildtitle metonymisch mit dem Bild und der Ausstellungssituation kurzschließt, um ‚untergründig Widerstand‘ zu leisten.

Mittel heraus. Er verankert Malerei als Produktionsweise wie institutionellen Apparat erneut medial und behauptet als Maler nicht nur eine Kontrolle des Machens, sondern auch der Bedingungen, unter denen dieses Machen, aber ebenso die Rezeption und Verwertung erfolgt; als formal verantwortete, metonymische Konstruktion funktioniert das Bild zugleich als Katalog, das Original bilden Kopien, aus dem biografischen Zeitfenster formiert sich ein subjektiv veranschlagtes Retrospektive-Modell, das statt alt und neu nur den Horizont bzw. den Reflex kennt. Auf einer zweiten Ebene wird der Schöpfer zum Kopisten, die Funktion des Produzenten wandelt sich zu der des Verwerter, die des Machers zum Verwalter etc.<sup>28</sup>

Klaus Merkel greift zwar, wie viele Künstlerinnen und Künstler seiner Generation, auf den Modus ‚Präsentation‘ als Schutz für seine Arbeit zu. Oder wie es Werner Lippert formuliert: „Indem der Künstler neben der Herrschaft über seine Arbeit auch die Herrschaft über die Präsentation beansprucht, nimmt er letztlich alle verbliebenen Herrschaftspotentiale über den ästhetischen Diskurs in Besitz.“<sup>29</sup> Dabei gelingt es Merkel, Präsentation über formale bzw. rhetorische Behauptungen hinaus stabil mit seiner Praxis, die sich ganz konsequent aus einem malerischen Ansatz herleitet und sich bis in jedes weitere Bild als malerisches Werk verantwortet, zu verweben. Zuletzt in einer Art Bildmonument, das im Rückgriff neu formiert: Dabei bleibt Farbe zugunsten von Schattierungen auf der Strecke. Und trotz der skulptural-plastischen Präsenz der Komposition steht *Gelenk* (2006) eher als Anfang da, weil es erneut zu füllende Leerstellen erzeugt.

### „Why pictures now?“<sup>30</sup>

1984 stellt René Daniëls in der New Yorker Galerie Metro Pictures aus. Der Titel seiner Schau *Meanwhile ...* fällt in einem eher distanzierten Tonfall aus. (Seit dem gleichzeitig affirmativ wie kritisch vorgebrachten Kommentar zum Malerei-Hype *The most contemporary picture show* ist inzwischen etwa ein Jahr vergangen, nur zur Erinnerung.) *Meanwhile ...* wird mit gleich zwei Einladungskarten mit unterschiedlichen Bildmotiven beworben. Frischer Matjes (von 1982) tritt gegen den Taschenspielertrick der Zaubererfigur in *Alzumeazume* (1984), metaphorische Folklore gegen die den eigenen Standort reflektierende Illusionsproduktion an. Die ‚amüsierte Muse‘ („la muze amuzée“) ist hier an Stelle von Baudelaires ‚käuflicher Muse‘ gerückt, die Daniëls – frei nach Broodthaers – schon 1979 einerseits einem riesigen Seestück mit Schwänen und zum anderen einer Muscheln-plus-Aal-Ansicht (beide mit *La Muse Vénale* betitelt) angedichtet hatte. Les mots et les choses?

Bilder als garantiert zu nehmen, diese Illusion ist in *Alzumeazume* vollends auf dem Weg in Rauch aufzugehen: Farbe allerdings, wie sie der Zauberer aus dem Kamin trickst, ist eher eine Tatsache als Rauch, auch wenn es keine Überraschung ist, ausgerechnet im Kamin welchen zu finden. Aber auf die eingangs gestellte Frage fällt Daniëls‘ Antwort nur als eine erneute Fragestellung aus.

Denn schon kurze Zeit später ist eine weitere Entwicklung zu verzeichnen: In *De slag om de twintigste eeuw* (Die Schlacht um das zwanzigste Jahrhundert, 1984. Dieses Bild gehörte eigentlich zum Komplex der *Salles Pacifique* und wurde laut Bart Cassiman erst später umbenannt.) taucht zum ersten Mal das Motiv eines zentralperspektivischen, mit wenigen Elementen (drei ‚Wände‘, darauf eine ‚Hängung‘ mit meist ‚leeren Bildern‘) angedeuteten, zum Betrachter hin offenen Ausstellungsraums (oder, je nach Konnotation, eine ‚Fliege‘) auf.

Bis zu seinem Schlaganfall 1987 hat Daniëls das Thema wiederholt aufgenommen und umformuliert<sup>31</sup>: Motive werden mehr oder weniger detailliert durchgestaltet, vervielfacht, mit Requisiten (Mikrofone, Klavier; zweite, überlagernde Bilderreihe; vom „Fleece“<sup>32</sup> transparent überdeckt und darüber erneut bemalt) angefüllt oder durch Titel, wiederum oft identisch für verschiedene Arbeiten (*Painting on the Bullfight*, *Schilderij over het vermiste zondvloed-schilderij van Bosch* oder *De terugkeer van de performance*) referenzialisiert. Sämtliche, einmal angespielte Elemente werden freigegeben für erneute Formulierungen und damit kontinuierlichen Transformationen ihrer Bedeutung, relational zu jeder neuen Umgebung, unterworfen<sup>33</sup>. Es scheint, als würde Daniëls der institutionellen Verfasstheit von Kunst darin Rechnung tragen, dass seine Bilder (über die Un-/Möglichkeit von Bildern) die Verwaltung und den Konsum mit Entzug beantworten. Statt Bildern stellt er Situationen für Bilder – per „Rückkehr der Perfor-

mance“ – her. Sehen die performativ-beweglichen Bilder der „schönen Ausstellungen“ immer noch die Möglichkeit für Bilder vor, rücken die *Lentebloesem* bzw. *Kades-Kaden* von 1987 diese, selbstverständlich nur zum Preis ihrer Institutionalisierung erkaufte Option vollends in den Bereich (individueller) Vorstellung.

Diese Arbeiten ähneln Stadtplänen mit als Text eingemalten Stationen: bieten etwa für den imaginären Ausstellungsrundgang Orientierungshilfe an, wenn die Texte bisherige Bildtitel von Daniëls aufrufen. Oder sie leiten zu möglichen Stadtpaziergängen an, mit mehrdeutig eingezeichneten Funktionsangeboten: Da gibt es Börsen („Places, buildings where money becomes slowly or suddenly more or less in value“), Kaufhäuser („Places, buildings where material goods can be obtained“), womöglich Kirchen („Places where immaterials can be obtained“) oder Kneipen („Places where people think they can take the worry out of life“). Die Realisation bleibt dem Ermessen des Flaneurs überlassen.

Durch seinen Schlaganfall ist die betrieblich definierte Karriere von René Daniëls befristet. Er lebt und arbeitet in Eindhoven.

„Aneignung ist zu einem Zeichen für ‚criticality‘ geworden, die sich leicht konsumieren lässt.“<sup>34</sup>

1993 finden beinahe zeitgleich eine Reihe von thematisch fokussierten Ausstellungen statt, die auf eine veränderte Sichtweise auf Kunst und ihre Funktionen schließen lassen. Peter Weibels *Kontext Kunst*<sup>35</sup>, 1993 Graz, etabliert dabei ein griffiges Label, um eine enorme Bandbreite ‚kritischer‘ künstlerischer Verfahren auf Basis unterschiedlichster Medien vom Objekt bis zur Intervention als Hauptstrang der Kunst der 1990er Jahre zusammenzufassen.

Gemeinsamer Nenner der Ansätze ist nicht nur ein verstärktes Bewusstsein für die sozial, formal und ideologisch wirksamen Bedingungen von Kunst, Kontext-Kunst macht sie zum Thema. In der Schau *Das Bild der Ausstellung*<sup>36</sup>, 1993 Wien, schlägt der Kurator Markus Brüderlin eine kunstimmanente Überprüfung des Orts der Kunst vor. Über die Figur eines ‚Bildes der Ausstellung‘ will er das institutionelle wie gesellschaftliche Format ‚Ausstellung‘ wie die Rolle des Publikums in den Blick rücken.

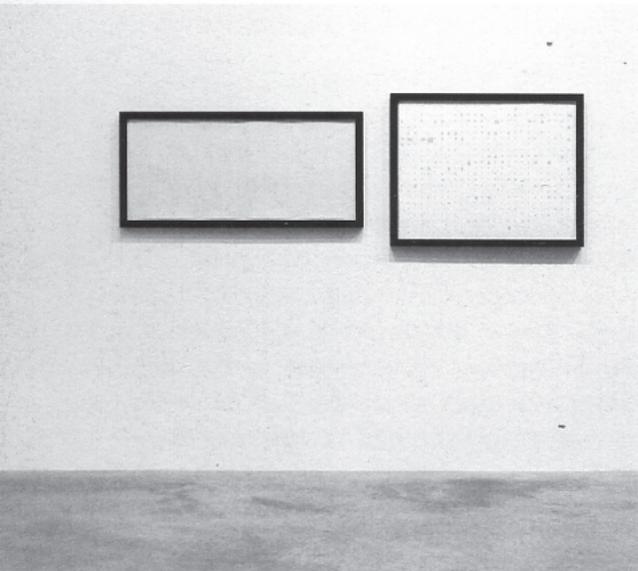
Beide Ausstellungen schließen an Fragen an, wie sie in den künstlerischen Projekten von René Daniëls, Michael Krebber und Klaus Merkel aus bestimmten, wie man von heute her vielleicht präziser sehen kann, historischen Anforderungen thematisiert und – mit nach wie vor wirksamen Resultaten, in Objektform ebenso wie ephemeren Gesten – verarbeitet wurden und unter sich ständig verändernden Bedingungen immer

noch werden. Der Fokus, den *The Most Contemporary Picture Show, Actually* vorschlägt, könnte freilich auch nach anderen Richtungen scharf gestellt werden. Eine historische, jedoch mitnichten ‚erledigte‘ Referenz klingt mit dem wiederkehrenden Verweis auf das Werk von Marcel Broodthaers an. Die Fragestellung könnte sinnvoll auf Künstlerinnen der ‚Appropriation Art‘ wie Louise Lawler (damals Galerie-Kollegin von Daniëls bei Metro Pictures) und Sherrie Levine übertragen werden, zumal mit Blick auf das derzeitige, gesteigerte Interesse an Aneignungsverfahren in der Kunst.

Wo Michael Krebber am Zenit malerischer Überproduktion mit konzeptuellen Gesten konterte, nahm er Anfang der 1990er Jahre eine wichtige Rolle in der Szene um die Galerie Nagel ein, die mit institutionskritischen und kontextuellen künstlerischen Verfahren assoziiert wurde<sup>37</sup>; spätestens von da an rückte verstärkt auch sein malerischer Output in den Vordergrund. Die kontextuellen Präsentationsstrategien von Stephen Prina oder die performative Offenlegung des ideologischen Apparats Kunst von Andrea Fraser würden an die Fragestellungen der Ausstellung unmittelbar anschließen. Gerade deswegen aber setzt *The Most Contemporary Picture Show, Actually* auf Ränder.

Zum Schluss: Ausgerechnet die 1990er Jahre brachten die Institutionalisierung des Kurators und die Ökonomisierung des Diskurses mit sich. Und in den 2000er Jahren ist Kunst mehr denn je Objekt, Künstler-Sein ist Image und Kunstproduktion wie -vermittlung sind zur Ware geworden.

Man muss sich die Situation aber keinesfalls schöner reden, als sie ist, um gute Laune zu haben.



Stephen Prina, *Combat de Taureau (Le toreador mort)*, (*Bullfight [The dead toreador]*), 1864

- 34 Die Kunstkritikerin Johanna Burton im Gespräch mit Isabelle Graw, aus: *Verfahren haben ihren Preis*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 62, Juni 2006, S. 99.
- 35 Vgl. Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, (Kat.), Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Köln 1994.
- 36 Vgl.: *Das Bild der Ausstellung*, (Kat.), Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien 1993.
- 37 Einen interessanten Ansatz zur Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen im Übergang von den 1980er auf die 1990er Jahre innerhalb spezifischer Kölner Szenen, vereinfacht gesagt, um die Galerien Max Hetzler und Christian Nagel und die Pole Malerei und konzeptuelle Kunst und ihre kritischen Potenziale unternimmt die von Bennett Simpson kuratierte Ausstellung *Make your own life. Artists in & out of Cologne*, vgl.: *Make your own life*, (Kat.), Insitute for Contemporary Art Philadelphia, Philadelphia 2006.